

 ALEKSANDRA KAMIŃSKA

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

aleksandra.kaminska@doctoral.uj.edu.pl

„OPOWIEŚCI, KTÓRYCH NIE TRZEBA PRZEKŁADAĆ?” – *BEHIND THE BEAUTIFUL FOREVERS* KATHERINE BOO (2012) I DAVIDA HARE’A (2014)

Abstract

“Narratives with No Need for Translation?” – *Behind the Beautiful Forevers* by Katherine Boo (2012) and David Hare (2014)

Katherine Boo’s award-winning non-fiction book (2012) and David Hare’s play *Behind the Beautiful Forevers* (2014) are set in a Mumbai slum called Annawadi. They tell a story of one family’s struggle with the Indian judiciary system, describing the life in a Mumbai slum in the process. The article purports to analyse the translation element of Boo’s narrative, as well as the book’s translation (Polish translation by Adrianna Sokołowska-Ostapko) and adaptation (Hare’s play). The first part of the article is focused on various shifts occurring in those secondary texts. Special attention is paid to ideological consequences and motivations of various decisions, which, consequently, leads to the question about the oppressive potential of translation (inspired by theories of Edward Said and Gayatri Spivak). The second part of the article deals with the fact that although translation remains an essential and obvious component of *Behind the Beautiful Forevers* for all three authors (Boo, Hare, and Sokołowska-Ostapko), this issue has been largely neglected (or misrepresented) by readers and critics. This, in turn, leads to the question (based on Itamar Even-Zohar’s polysystem theory) to what extent the case of *Behind the Beautiful Forevers* can be interpreted as a product of various forces conditioning the scope and future of postcolonial translation.

Key words: *Behind the Beautiful Forevers*, Katherine Boo, David Hare, adaptation, translation criticism

Słowa kluczowe: *Zawsze piękne*, Katherine Boo, David Hare, adaptacja, krytyka przekładu

Zawsze piękne. Życie, śmierć i nadzieja w slumsach Bombaju to książka reporterska nagrodzonej Pulitzerem amerykańskiej dziennikarki Katherine Boo. Została doceniona zarówno przez czytelników, jak i krytykę – otrzymała prestiżową National Book Award za rok 2012, znalazła się w finale Nagrody Pulitzera, National Book Critics Circle Award oraz The Guardian First Book Award i doczekała się przekładów na wiele języków (polskie wydanie w przekładzie Adriany Sokołowskiej-Ostapko znalazło się w finale Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego za reportaż literacki). Książka Boo opisuje życie w Annawadi, bombajskim slumsie usytuowanym tuż obok najbogatszej części miasta, nieopodal portu lotniczego i pięciogwiazdkowych hoteli. Mieszkańców Annawadi oddziela od lotniska wysoki mur, ozdobiony reklamą ekskluzywnych włoskich kafli, kuszących sloganem: „Zawsze piękne”. Licząca około trzech tysięcy ludzi społeczność żyje głównie ze zbierania i przetwarzania odpadów produkowanych przez mieszkających w ich sąsiedztwie bogaczy.

Niniejszy artykuł skupia się na analizie elementu przekładowego w raporcie Boo, jak również w jego tłumaczeniu i adaptacji. Pierwsza część tekstu koncentruje się na przesunięciach, jakim poddawany jest obraz rzeczywistości w książce Boo oraz jej przekładzie intersemiotycznym (dramat Hare’a, spektakl Norrisa) i interlingwalnym (tłumaczenie Sokołowskiej-Ostapko). Szczególny nacisk kładzie się na ideologiczną motywację poszczególnych przesunięć, co z kolei prowadzi do pytania o potencjał przemocy w przekładzie (na podstawie teorii Edwarda Saïda i Gayatri Spivak). W dalszej części artykułu zawarte jest spostrzeżenie, że o ile element przekładu przesycający książkę Boo i dramat Hare’a jest dla ich twórców czymś oczywistym, o tyle został on niemal całkowicie wyparty przez krytyków i odbiorców. Prowadzi to do refleksji (podjętej na podstawie teorii polisystemów Itamara Even-Zohara) na temat tego, w jaki sposób przypadek *Zawsze piękne* można potraktować jako przejaw działania sił warunkujących zakres i przyszłość przekładu postkolonialnego.

*

W swojej książce Boo opisuje losy około 30 postaci, skupiając się głównie na dwóch rodzinach: muzułmańskiej rodzinie Husainów, trudniących się skupowaniem i sortowaniem odpadów, oraz rodzinie lokalnej polityczki Aszy Waghekar, której córka Mandżu jako pierwsza dziewczyna w Annawadi uczy się w college’u. Osią przedstawionych w książce wydarzeń

staje się tragiczny wypadek: gdy Husainom zaczyna się powodzić nieco lepiej i postanawiają wyremontować swój dom (to jest wylać podłogę i zamontować półkę, na której można by przechowywać żywność), zawistna sąsiadka, zwana Kuternogą, wdaje się z nimi w awanturę. Kuternoga chce zemścić się na Husainach, podpalając się i oskarżając o to Abdula, Kehkaszan i Karama Husainów. Sytuacja wymyka się jej jednak spod kontroli i kobieta ginie w wyniku odniesionych obrażeń. Zanim umrze, zdąży jeszcze złożyć obciążające sąsiadów zeznania, które skwapliwie podchwycą urzędnicy, mający nadzieję na wymuszenie od oskarżonych znacznych łapówek za umorzenie sprawy. Sprawa znajduje swój finał w sądzie, który ostatecznie uniewinnia Husainów – ale zanim do tego dojdzie, Boo opisuje całą potężną spiralę obłudy i korupcji trawiących indyjską służbę zdrowia, administrację i wymiar sprawiedliwości.

Jak deklaruje w postawie autorka, „wydarzenia przedstawione w książce są prawdziwe, podobnie jak nazwiska występujących w niej osób” (Boo 2013: 336). Mimo to po ukazaniu się książki na rynku amerykańskim krytycy i czytelnicy niemal jednogłośnie skupili się na jej „powieściowości”. „Łatwo zapomnieć, że to reportaż. (...) Porównania do prozy Dickensa są jak najbardziej uzasadnione”, podkreślała Janet Maslin w „The New York Times”¹ (Maslin 2012). Książka Boo jest „niczym wielowątkowa powieść”, wtórował „Entertainment Weekly” (Giles 2012); „świetną powieściową narrację” chwalił też „The Wall Street Journal” (Mahajan 2012).

Można zaryzykować hipotezę, że taki odbiór książki wiąże się z taktyką pisarską obroną przez Boo, która umyślnie usunęła siebie z przedstawionych wydarzeń i postarała się o zatarcie śladów swojej obecności w narracji. W rezultacie wydarzenia opisywane są z pozycji nieuczestniczącego, trzecioosobowego narratora, który sprawia wrażenie wszechwiedzącego – odbiór taki sugeruje częste stosowanie mowy zależnej, relacjonowanie prywatnych myśli bohaterów („w głębi ducha czuł, że jest zdolny do niezwykłych czynów”, ZP 21²), objaśnianie ich motywacji („pragnęła zdjąć z siebie odium, jakie nałożyła na nią niepełnosprawność, zyskać szacunek i być postrzegana jako atrakcyjna partnerka”, ZP 18) i towarzyszenie im w najbardziej intymnych momentach (np. potajemnej schadzki z kochankiem, ZP 215). Wrażenie

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z anglojęzycznych recenzji i opracowań są podane w moim tłumaczeniu (A.K.).

² W dalszej części tekstu wszystkie cytaty z polskiego wydania oznaczono skrótem ZP oraz numerem strony.

„powieściowości” potęguje też z pewnością fakt, że konstrukcja tekstu zachowuje klasyczną strukturę z ekspozycją (nakreśleniem tła Annawadi), zawiązaniem akcji (podpaleniem się Kuternogi), jej kulminacją (w postaci finałowej sceny procesu) oraz zamknięciem (początek likwidacji slumsu przez władze Bombaju). Choć pozornie niewidoczna, obecność narratorska przenika tekst, przemycając wartościujące sądy (np. „w przeżartym przez korupcję państwie właśnie łapówkarstwo i kręctwo stanowiły jedną z niewielu prawdziwych szans dla biednych”, ZP 60).

Zawsze piękne idealnie ilustruje tezę Haydena White’a, że każde relacjonowanie faktów podlega fabularyzacji, a ta z natury rzeczy przesyciona jest moralnymi osądami opowiadającego (White 2000: 168–169). Sposób opowiadania Boo z całą pewnością podporządkowany jest przyjętej przez nią tezie (ubóstwo wcale nie uszlachetnia, a monstrualna korupcja niemal uniemożliwia walkę z biedą w Indiach), ale jest on bez wątpienia uwarunkowany także jej własnymi doświadczeniami czytelnicznymi. Wskazywane przez krytyków podobieństwa do prozy Charlesa Dickensa nie są nieuzasadnione – opisy wybujałej i bezdusznej maszyny sądowniczej w *Zawsze piękne* wyraźnie wiele zawdzięczają passusom o sprawie Jarndyce przeciwko Jarndyce z *Samotni*, a obłąkany śmieciarz rozmawiający z gmachem hotelu Hyatt (ZP 35 269) nosi ślady literackiego pokrewieństwa z panną Flyte (*Samotnia*) czy panną Havisham (*Wielkie nadzieje*). Jednak najistotniejszy aspekt tej naznaczonej lekturą Dickensa fabularyzacji tkwi w wykorzystaniu podobnej techniki pisarskiej do uzyskania określonego efektu o wydźwięku moralizatorskim. Jak zauważa Robert Garis, w swoich powieściach Dickens powołuje do życia rozbudowaną galerię postaci, by za ich pomocą zaatakować wadliwy, krzywdzący „System” (Garis 1965: 109). Według badacza to rozwiązanie sprawia, że Dickensowskie światy przedstawione przypominają „spektakl teatralny, przygotowany przez artystę teatru, który przeprowadza w ten sposób dowód w określonej sprawie” (Garis 1965: 113).

Teatralna paralela jest tu o tyle zasadna, że książka Boo szybko trafiła na scenę. Dramatyzacji tekstu *Behind the Beautiful Forevers* podjął się David Hare, a spektakl na jej podstawie w reżyserii Rufusa Norrisa miał premierę 10 listopada 2014 roku w National Theatre w Londynie. Wersja Hare’a zasadniczo trzyma się blisko pierwowzoru, jednak w procesie adaptacji musiało dojść również do pewnych mniej lub bardziej istotnych przesunięć.

Niewątpliwie część modyfikacji w naturalny sposób wynika ze zmiany medium (ramy czasowe wymuszają znaczną liczbę opuszczeń, informacje podane w książce przez narratora muszą zostać wplecione w kwestie

wypowiadane przez osoby dramatu etc.)³. Niemniej można dostrzec także innego rodzaju zmiany, motywowane odmiennymi czynnikami. Jeśli potraktować działanie dramatopisarza jako przekład intersemiotyczny według terminologii Romana Jakobsona (transpozycję ze sztuki słowa na medium teatru; Jakobson 2009: 49), można pokusić się o analogię z dającą się zaobserwować w przekładzie skłonnością do konkretyzacji: w swojej wersji *Zawsze piękne* Hare dodaje i uzupełnia materiał, i to często w sposób wyraźnie nacechowany ideologicznie. Widać to dobrze na przykład w 3 scenie I aktu, gdy w spektaklu po raz pierwszy pojawia się Mandżu Waghekar, osiemnastoletnia studentka ze slumsów. Jedno krótkie zdanie z reportażu Boo zostaje tu rozbudowane do całej sceny:

Katherine Boo

The plot of this novel *Mrs. Dalloway* made no sense whatsoever to Manju. Doing her college reading, Asha's daughter felt so sluggish that she feared she'd caught dengue fever or malaria again – hazards of living thirty feet from a buzzing sewage lake (Boo 2012: 50)⁴.

David Hare

Manju: *Mrs Dalloway*. I don't understand it. It's a book by the English writer Virginia Woolf. Do you understand it? Who are these people? What do they do? I know nothing of these people. Clarissa goes out to get flowers. Later she gives a party. I'm trying to learn it, that's my only chance, I'm going to learn it by heart (...). It's not easy. When I read, my mind slips down the page. The First World

³ Bardzo ciekawy jest też widoczny wpływ konwencji obowiązujących w danym medium na rozłożenie akcentów w opowiadanej historii. W prozie Boo na pierwszy plan wysuwa się postać młodego Abdula Husaina i wydaje się, że jego niesłuszne oskarżenie, bolesne doświadczenia ze skorumpowanym wymiarem sprawiedliwości i późniejsza zmiana hierarchii wartości naśladują tradycję *Bildungsroman*, podczas gdy w sztuce Hare'a Abdul zdecydowanie nie jest wyraźnym protagonistą, natomiast decyzja rodziny Husainów, by spożytkować zarobione pieniądze i wyróżnić się wśród sąsiadów majątkiem i lepszym domostwem, nabiera cech antycznej *hybris*, ściągającej na Husainów późniejsze katastrofy zgodnie z tradycją teatru klasycznego. Analiza cech gatunkowych i wynikających z nich przesunięć wykracza jednak poza ramy niniejszego artykułu.

⁴ „Powieść *Pani Dalloway* wydawała się Mandżu zupełnie bez sensu. Czytając zadaną na studiach lekturę, dziewczyna poczuła się tak ospała, że zaczęła się obawiać, czy przypadkiem znów nie złapała dengi albo malarii, o co nie było trudno, gdy mieszkało się na skraju jeziora pełnego ścieków” (ZP 87).

War, I know about that, I've heard of
that. But the rest. And like why she
wrote the book, why should we care?
(BBF 6)^{5,6}

W miejscu, gdzie Boo poprzestaje na stwierdzeniu faktu (dziewczynie nie podobała się *Pani Dalloway*, Mandżu nie rozumiała książki), Hare dokłada całe piętro ideologicznie umotywowanej interpretacji. Boo nie podaje wprost powodów takiej reakcji dziewczyny. Hare tymczasem nie pozostawia wątpliwości: *Pani Dalloway* się nie podoba, Mandżu jej nie rozumie, ponieważ uniemożliwiają jej to różnice kulturowe (*I know nothing of these people*). Dziewczyna ukazana jest jako ofiara opresyjnego, postkolonialnego systemu edukacji, narzucającego obcy, niezrozumiały kanon lektur. Na poziomie ideologicznym dochodzi tu do ciekawego paradoksu: choć zamiarem Hare'a było najprawdopodobniej napiętnowanie orientalizmu rozumianego jako zachodnie praktyki mające na celu zdominowanie Wschodu (Said 2006: 627), to sam wpada w jego pułapkę i ulega stereotypowi prezentowania Wschodu jako Innego, antytezy zachodniej kultury (Said 2006: 626). W tak rozumianej filozofii Wschodu i Zachodu jako binarnych opozycji, dziewczyna z bombajskich slumsów nie może rozumieć ani cenić *Pani Dalloway* autorstwa „angielskiej pisarki Virginii Woolf”.

Idąc za odczytaniem adaptacji teatralnej jako przekładu intersemiotycznego, można zaryzykować stwierdzenie, że Hare wpada w pułapkę konkretyzacji. Dokonując przesunięć i reinterpretacji faktów, nieuchronnie nasycy tekst i sposób prezentowania ukazanych w nim wydarzeń własnymi uwarunkowaniami ideologicznymi. Podobnie jest w kolejnym przykładzie, tym razem z aktu II, sceny 17:

⁵ „Mandżu: Pani Dalloway. Nic nie rozumiem. To książka angielskiej pisarki Virginii Woolf. Ktoś z was ją rozumie? Kim są ci ludzie? Co oni robią? Nic o nich nie wiem. Klarysa wychodzi z domu, żeby kupić kwiaty. Potem urzęda przyjęcie. Muszę się tego nauczyć, to moja jedyna szansa, nauczę się tego na pamięć. (...) To trudne. Kiedy czytam, myśli ześlizgują mi się po kartkach. Pierwsza wojna światowa, coś o tym słyszałam. Ale reszta? Poza tym po co ona to w ogóle napisała, czemu ma mnie to obchodzić?” (tłum. A.K.).

⁶ W dalszej części tekstu cytaty z *Behind the Beautiful Forevers* Davida Hare'a oznaczono skrótem BBF oraz numerem strony.

Katherine Boo

In normal courts, five or eight or eleven years sometimes passed between the declaration of charges and the beginning of a trial. (...) But by fiat of the central government, the massive case backlogs were now being addressed by fourteen hundred high-speed courts across the country. (...) The impatience was structural. Like most fast-track judges, Chauhan conducted more than thirty-five trials simultaneously. (...) By April, the case against the Husains was poking along in bitty hearings, and Judge P.M. Chauhan was annoyed. (...) At the end of a particularly tedious hearing, the judge rose for lunch and sighed to the prosecutor and defender, „Ah, fighting over petty, stupid, personal things – these *women*. All that and it reached such a level they made it a case” (Boo 2012: 200–206)⁷.

David Hare

Chauhan: (...) Have you heard of fast track courts? Cases were taking eight, ten years to be heard, so Delhi decided there should be fourteen hundred new courts all over India. I run one. I have – let me think – thirty-five cases, maybe thirty-six, and each day I hear evidence from eight or nine of them. You need a good memory. You listen to poor people all day, fighting among themselves. She said this, he said that. They don't seem to realise. Perfect. Couldn't be better. Let them fight among each other. That way they're not fighting us (BBF 104–105)⁸.

⁷ „W zwykłych sądach od postawienia zarzutów do faktycznego rozpoczęcia procesu potrafiło upłynąć pięć, osiem, a nawet jedenaście lat. (...) Aby umożliwić wymiarowi sprawiedliwości uporanie się z narastającymi zaległościami, rząd postanowił powołać do życia tysiąc czterysta tak zwanych sądów przyspieszonych, rozsianych na terenie całego kraju. (...) Niecierpliwość leżała w naturze sędziów, którzy pracując w sądach przyspieszonych, jednocześnie prowadzili ponad trzydzieści pięć postępowań. (...) Do kwietnia postępowanie przeciwko Husainom, rozbite na krótkie, mało spójne posiedzenia, posuwało się w żółtym tempie i sędzia Czauhan robiła się coraz bardziej rozdrażniona. (...) Na koniec jednego z bardziej nużących przesłuchań sędzia wstała, by udać się na lunch, i z westchnieniem zwróciła się do oskarżyciela i obrońcy: – Ach, te baby, kłócą się i kłócą, o błahostki, głupoty, sprawy osobiste. I z czegoś takiego potrafią zrobić sprawę sądową” (ZP 276–284).

⁸ „Czauhan: Słyszeliście kiedyś o sądach przyspieszonych? Dawniej na rozprawę czekało się po osiem, dziesięć lat, więc rząd postanowił powołać tysiąc czterysta nowych sądów w całych Indiach. Pracuję w jednym z nich. Prowadzę – niech pomyślę – ze trzydzieści pięć, może trzydzieści sześć spraw naraz, codziennie wysłuchuję nowych zeznań w ośmiu czy dziewięciu procesach. Trzeba mieć dobrą pamięć. Dzień w dzień słucha się biedaków, którzy szarpiają się między sobą. Tamta powiedziała to, ten powiedział tamto. Nie mają pojęcia. Świetnie. Nie mogłoby być lepiej. Niech się biją między sobą. Dzięki temu nie walczą przeciwko nam” (tłum. A.K.).

Podobnie jak w przypadku sceny z Mandżu, również tutaj Hare uzupełnia fakty zaczerpnięte z książki Boo własną interpretacją. Boo nie daje żadnego powodu, by sądzić, że sędzia postrzega prowadzone przez siebie sprawy w kategoriach walki klasowej. Wydaje się raczej znudzona i poirytowana całą sprawą, i choć z całą pewnością traktuje uczestników rozprawy z góry, sprowadzając ich życiowe dramaty do *petty, stupid, personal things*, to pojawiający się w dramacie komentarz: *Perfect. Couldn't be better. Let them fight among each other. That way they're not fighting us* jest nadwyzką wpisaną w tekst przez Hare'a, w dodatku wyraźnie motywowaną politycznymi przekonaniami brytyjskiego dramatopisarza.

*

Przykłady podobne do wymienionych powyżej można by mnożyć. Wszystkie skłaniają do postawienia ogólnego wniosku, że – podobnie jak w przypadku samej książki Katherine Boo – adaptacja dramatyczna Davida Hare'a jest do pewnego stopnia motywowana ideologicznie. Specyfika dramatycznego/teatralnego medium ma jednak w tym względzie istotne znaczenie: o ile Boo „przemycza” w tekście swoją interpretację i ogłód moralny, stosując głos trzecioosobowego narratora i możliwości mowy pozornie zależnej, o tyle poruszający się w obrębie innego medium Hare dosłownie „wkłada” swoje opinie w usta postaci. Prowadzi to do uderzającej sytuacji, w której postać reprezentująca autentyczną Mandżu Waghekar i nazwana jej prawdziwym imieniem wygłasza z angielskiej sceny sądy angielskiego pisarza na temat Mandżu Waghekar. W słynnym tekście zatytułowanym *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Gayatri Chakravorty Spivak określa takie praktyki mianem „przemocy epistemicznej” (Spivak 2010: 211). Tego rodzaju sytuacja sprawia bowiem, że prawdziwi bohaterowie (re)prezentowanych wydarzeń sprowadzeni zostają do roli „rdzennych źródeł informacji dla intelektualistów z Pierwszego Świata zainteresowanych głosem Innego” (Spivak 2010: 212).

Behind the Beautiful Forevers Davida Hare'a, choć podkreśla swój status adaptacji (zarówno na okładce wydania sztuki, jak i na teatralnych plakatach oznaczenie autorstwa ma formę: *A play by David Hare based on the book by Katherine Boo*), to jednak spełnia główne założenie tekstu dla teatru dokumentalnego sformułowane przez Janelle Reinelt, zdaniem której podstawowym warunkiem zaistnienia tego rodzaju teatru jest poczucie widza, że prezentowana w sztuce rzeczywistość odnosi się do realnych

wydarzeń – dopóki to wrażenie zostaje zachowane, nie ma znaczenia świadomość zapośredniczenia przekazywanych treści przez twórców spektaklu (Reinelt 2011: 11; zob. także M. Lachman 2013 oraz M. Luckhurst 2011). W teatrze dokumentalnym widzowie mają poczucie, że słowa padające ze sceny są „wskaźnikami rzeczywistości pozateatralnej” (Lachman 2013: 129), i tak właśnie prezentowano spektakl *Behind the Beautiful Forevers* w National Theatre w Londynie. A to, jak podkreślają Will Hammond i Dan Steward w swojej książce o teatrze dokumentalnym, „zmienia wszystko”:

Odwołanie się do prawdziwości przez twórcę, nawet niejasne lub tylko sugerowane, zmienia wszystko. Od razu traktujemy przedstawienie nie tylko jako sztukę, ale też jako wiarygodne źródło informacji. Mamy nadzieję i oczekujemy, że nie zostaniemy okłamani (Hammond, Steward 2008).

Dlatego wkładanie ideologicznie umotywowanych wypowiedzi w usta postaci można odczytać niekoniecznie jako działanie nacechowane pozytywnie, ale wręcz jako formę przemocy, sprowadzającą rzeczywistych ludzi stojących za bohaterami sztuki do roli pozbawionych głosu „subalternów”.

A przecież w przypadku adaptacji teatralnej dochodzą jeszcze czynniki pozatekstowe, związane z samym spektaklem. Premiera *Behind the Beautiful Forevers* odbyła się na największej scenie londyńskiego National Theatre i już od pierwszej chwili przedstawienia najbardziej rzucającym się w oczy aspektem sztuki był inscenizacyjny rozmach: ponad trzydziestoosobowa obsada, obrotowa scena pozwalająca na widowiskowe zmiany dekoracji, pół tony plastiku do recyklingu zrzucone na scenę w kulminacyjnym momencie. Nie trzeba wielkiej wyobraźni, by zdać sobie sprawę, że budżet całego przedsięwzięcia musiał sięgać kwot absolutnie niewyobrażalnych dla ludzi, o których losach ono opowiada.

Także wydarzenie towarzyszące premierze: spotkanie z reżyserem Rufusem Norrisem i aktorką Meerą Syal, niekwestionowaną gwiazdą przedstawienia i odtwórczynią roli Zerunisy Husain, skłania do kilku refleksji. Po pierwsze, twórcy spektaklu z dumą oświadczają, że jest to pierwsze w historii National Theatre przedstawienie z obsadą rekrutującą się wyłącznie spośród brytyjskich aktorów o azjatyckich korzeniach. Wyświetlane w trakcie rozmowy krótkie fragmenty z prób obnażają jednak sytuację, w której elegancki akcent Meery Syal, świadczący o określonym statusie społecznym i edukacji w dobrych angielskich szkołach, w spektaklu zmienia się w charakterystyczny hinduski zaśpiew. Przywodzi to na myśl słynną scenę z *Buddy z przedmieścia* Hanifa Kureishiego, kiedy

urodzony na Wyspach protagonista uczy się naśladować indyjski akcent do roli w przedstawieniu teatralnym, w której został obsadzony jedynie ze względu na swoją przynależność etniczną.

Po drugie, Rufus Norris zupełnie swobodnie przyznaje, że tygodniowa wizyta w Indiach odbyta w ramach gromadzenia materiałów do pracy nad spektaklem była jego jedyną w życiu podróżą do tego kraju. Wygłoszenie refleksji na temat tego doświadczenia uwydatnia orientalizm wpisany w jego spojrzenie: to, z czym się zetknął, było jego zdaniem „przytłaczające i fantastyczne, naprawdę fantastyczne”, a największym problemem, z jakim musiał się zmierzyć, było to, że przy tygodniowym pobycie „trudno odciąć się od myślenia typu «wow, jakie to wszystko cudowne i egzotyczne (...)», zajrzeć głębiej i wziąć się do pracy” (Rufus Norris & Meera Syal on *Behind the Beautiful Forevers*). Słuchając tego rodzaju wypowiedzi, trudno uwolnić się od skojarzeń z Dannym Boyle’em, dla którego praca nad filmem *Slumdog. Milioner z ulicy* (2008) była pierwszym doświadczeniem związanym z Indiami. Salman Rushdie zwracał wówczas uwagę na postkolonialne reperkusje takiego podejścia:

Wyobraziłem sobie, jak by to było, gdyby indyjski reżyser kręcił film o życiu ulicy w Nowym Jorku i oznajmił, że (...) nigdy wcześniej tam nie był. Przecież krytycy by go rozszarpali. A jeśli reżyser z kraju Pierwszego Świata mówi to samo o kraju Trzeciego Świata, uznaje się to za powód do chwały i dowód artystycznej odwagi. Podwójne standardy postkolonialnych postaw wciąż jeszcze do końca nie przeminęły (cyt. w Hanrahan 2015: 108–109).

Widać zatem wyraźnie, że przy każdym kolejnym przełożeniu mimetycznym (reportaż Boo, dramat Hare’a, realizacja teatralna Norrisa) dochodzi do dalszych odkształceń przedstawianej rzeczywistości.

Podobnie rzecz ma się z przekładami międzyjęzykowymi. Z całą pewnością przesunięcia i wynikająca z nich nadwyżka przeważnie są mniejsze niż w przypadku adaptacji, ale one również warunkują czytelniczy odbiór opisywanej rzeczywistości. Tego rodzaju mechanizmy, choć nie tak nasilone, można zauważyć także w wyróżnionym polskim przekładzie Adriany Sokołowskiej-Ostapko. Choć trudno porównywać go z dramatyzacją Hare’a pod względem motywowanych ideologicznie przesunięć – wobec różnic pomiędzy przekładem międzyjęzykowym a transpozycją czy adaptacją – warto poświęcić mu nieco uwagi, chociażby ze względu na ciekawe zjawiska zachodzące w obrębie przekładu elementów nacechowanych kulturowo. W książce *Behind the Beautiful Forevers* Boo pojawia się wiele słów

i wyrażen zacierpniętych z języków Indii, sygnalizujących osadzenie tekstu w tamtejszej rzeczywistości językowej. Część z nich w polskim przekładzie została oddana bez zmian:

Hired a <i>baba</i> (Boo 2012: 54)	wynajęty w tym celu <i>baba</i> (ZP 93)
He was <i>chaukanna</i> , alert. (Boo 2012: xx)	Był <i>chaukanna</i> , czujny. (ZP 22)
He looked <i>naya-tak-a-tak</i> , brand new. (Boo 2012: 78)	wyglądał <i>naja-tak-a-tak</i> , jak nowy. (ZP 122)

Często jednak w przypadku wtrąceń z języków indyjskich tłumaczka zdecydowała się wprowadzić w tekście uzupełnienia:

Manju untied her dupatta (Boo 2012: 65)	Dziewczyna zdjęła długi szal zwany dupatta (ZP 106)
when they performed the <i>jhaad-phoonk</i> (Boo 2012: 113)	podczas odmawiania modlitwy dźhaad-funk (ZP 166)
Put your mangalsutra on a long chain (Boo 2012: 143)	Zawieś swój ślubny naszyjnik mangalsutra na długim łańcuszku (ZP 205)

Lub w ogóle usunęła z tekstu obce wyrazy, stosując w zamian odpowiedniki lub peryfrazy w języku polskim:

just wanted to hear if the signboard listing incoming flights went <i>chuck-a-chuck-a-whirrr</i> (Boo 2012: 38)	utrzymywali, że chcieli jedynie posłuchać charakterystycznego dźwięku, jaki wydawała maszyna (ZP 73)
wealthy neighborhoods with their <i>pucca</i> buildings (Boo 2012: 181)	barwne i błyszczące jak zamożne osiedla (ZP 253)
raising her fist in high <i>filmi</i> style (Boo 2012: 212)	wymachując pięścią teatralnym gestem (ZP 292)
threatened to arrest Abdul for sorting his garbage on the maidan (Boo 2012: 213)	zagrozili, że aresztują Abdula za segregowanie śmieci na placu (ZP 293)

Zdarza się też, że przekład kompensuje mniej znane obce słowo wyrazem o rozpoznawalnie obcych korzeniach, a jednak przyjętym już w polszczyźnie (nawet za cenę zmiany desygnatu).

tie your dupatta to someone too weak to swim (Boo 2012: 148)	osobę zbyt słabą, by płynąć o własnych siłach, przywiąż do siebie końcówką <i>sari</i> (ZP 212)
---	---

Co ciekawe, wydaje się, że decyzje tłumaczki co do zmiany bądź zachowania obcego wyrażenia są arbitralne – trudno dopatrzeć się jakiegś konsekwentnie stosowanej strategii w tym zakresie. Zdarza się, że odmienionych strategii użyto wobec wyrazów należących do tej samej kategorii (np. elementy ubioru) albo nawet wobec tego samego słowa, które raz jest z tekstu usunięte i zastąpione przez polski odpowiednik, a raz przytoczone (bez dodanego objaśnienia):

All they do is create a useless <i>tamasha</i> (Boo 2012: 40)	Sami potrafią robić tylko niepotrzebne zamieszanie (ZP 75)
The audience of neighbors re-formed for this lively <i>tamasha</i> (Boo 2012: 93)	Sąsiedzi znów się zebrali na placu, by pooglądać ożywioną <i>tamasza</i> (ZP 142)

Między tekstem Boo a przekładem Sokołowskiej-Ostapko widać też różnicę w stosowaniu kursywy do zapisu zapożyczeń z języków indyjskich. U Boo kursywa pojawia się przy pierwszym użyciu danego wyrazu/ wyrażenia, przy kolejnych – są one już zapisywane bez kursywy i niejako wtapiają się w tekst. W polskim wydaniu natomiast kursywa stosowana jest konsekwentnie, przez co zawsze wyrazy i wyrażenia odznaczają się jako obce, przy czym ich liczba – jak dowodzą omówione powyżej przykłady – jest odczuwalnie mniejsza w stosunku do wydania anglojęzycznego.

Można zaryzykować stwierdzenie, że stosunkowo duża liczba rozwiązań translatorskich bazujących na unikaniu obcości – eliminacji, objaśnianiu lub peryfrazowaniu – wskazuje na pewne strategie udomawiające zastosowane przez tłumaczkę. Najłatwiej złożyć to na karb kierunku transferu kulturowego: ze względu na kolonialne zależności oraz obecność dużych społeczności imigranckich w krajach takich jak Wielka Brytania czy Stany Zjednoczone funkcjonuje w angielszczyźnie zdecydowanie więcej zapożyczeń z urdu czy hindi niż w języku polskim. Jest to chyba jednak niewystarczające wyjaśnienie – Boo raczej nie mogła zakładać, że większość jej docelowych czytelników (rodzimych użytkowników języka angielskiego) ma w swoim mentalnym słowniku wyrazy takie jak *tamasha*, *dupatta* czy

jhaad-phoonk. Wydaje się zatem, że pisarka podjęła decyzję o inkrustowaniu tekstu elementami obcymi dla kultury czytelnika, zaś autorka polskiego przekładu książki postanowiła ten ładunek nieco zredukować.

Wyjaśnienie można chyba odnaleźć w teorii refrakcji opisywanej przez André Lefevere'a, który definiuje refrakcję jako „adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane” (Lefevere 2009: 227). Jak pisze Lefevere, „[j]ako że różne języki są odbiciem różnych kultur, tłumaczenia niemal zawsze zawierają przejawy prób «naturalizacji» tego, co obce, silniejszego przyporządkowania kategoriom, do których czytelnik jest przyzwyczajony” (Lefevere 2009: 229). Zdaniem badacza stopień „refrakcyjnego kompromisu”, czyli zakres zmian o charakterze udomawiającym wprowadzonych w tekście, zależy od reputacji tłumaczonego autora w obrębie systemu przyjmującego (Lefevere 2009: 230), ale ma również związek ze stopniem zaznajomienia czytelnika docelowego z elementami obcej kultury zapisanymi w tekście. Im wyższy stopień oswojenia odbiorców z daną kulturą, tym większa ich otwartość na elementy wyraźnie do tej kultury odsyłające. Jak widać na podstawie przytoczonych powyżej przykładów, przekład Sokołowskiej-Ostapko wyraźnie składa pewne ofiary na ołtarzu „refrakcyjnego kompromisu”.

W świetle teorii Lefevere'a niektóre decyzje tłumaczki można potraktować jako papierek lakmusowy, wskazujący na niski poziom transferu kulturowego łączącego polską literaturę z tekstami z Indii bądź traktującymi o Indiach. Należy jednak odnotować, że przemycając pewne nacechowane kulturowo i językowo elementy, tekst Sokołowskiej-Ostapko toruje drogę kolejnym przekładom poprzez wpływ na poziom tolerancji obcości kulturowej wśród odbiorców. Potencjalnie umożliwia zatem stosowanie odważniejszych strategii egzotyzyacyjnych w późniejszych przekładach. Idealnie byłoby, gdyby tym procesem kierowało przemyślane zastosowanie określonej strategii translatorskiej, jednak niekonsekwencje i prawdopodobna arbitralność rozwiązań sugerują, że proces ten przebiega nieco przypadkowo. Można chyba zaryzykować wniosek, że ściśle oddanie realiów kulturowych i językowych – choć z całą pewnością niezlekceważone – nie stanowiło najważniejszego aspektu przy pracy nad polskim wydaniem *Behind the Beautiful Forevers*⁹,

⁹ Wydaje się, że wniosek ten potwierdza również analiza błędów tłumaczeniowych. O ile w wyróżnionym i naprawdę rzetelnym przekładzie Sokołowskiej-Ostapko ewidentnych wpadek translatorskich jest naprawdę niewielka liczba, to jeśli już tłumaczcze zdarzy

co również ma określone implikacje ideologiczne. Warto także podkreślić, że aspekt ten nie został poruszony w dyskusji krytycznej poświęconej książce przy okazji jej nominacji do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego.

*

Omówione powyżej przykłady świadczą o tym, że zarówno pierwotny reportaż Katherine Boo, jak i powstałe na jego podstawie teksty nie są ideologicznie obojętne. Trzeba jednak podkreślić, że zarówno Boo, jak i Hare zdają sobie z tego sprawę.

Teatr i dramat dokumentalny to z natury rzeczy rezultat działań artysty, konstruującego przekaz podporządkowany określonym przesłankom. Jak przypomina Aleks Sierz: „Jak każdy inny rodzaj teatru, tak i teatr dokumentalny jest efektem precyzyjnego montażu i uważnej selekcji” (Sierz 2004: 60). David Hare ma tego świadomość i jako artysta mocno związany z teatrem dokumentalnym wielokrotnie podkreślał kształtującą przekaz rolę dramatopisarza. Jak twierdzi, nie wolno zapominać, że „teatr nie ma nic wspólnego z dziennikarstwem. To wielki błąd zakładać, że sam fakt wykorzystania na scenie autentycznych dokumentów wystarczy, by do spektaklu stosować dziennikarskie kryteria prawdy” (cyt. w Luckhurst 2013: 210). Dlatego takie dramaty jak *Behind the Beautiful Forevers*, choć oparte na faktach, sytuują się, jak mówi Hare, „gdzieś w przestrzeni pomiędzy prawdą i fikcją” (cyt. w: Hammond, Steward 2008). Implikacja ideologiczna wynika zresztą z samej natury adaptacji, co udowadnia Linda Hutcheon (2006: 92): adaptując wcześniejszy tekst, twórca zajmuje wobec niego określone stanowisko.

się potknięcie, wiąże się ono z oddaniem realiów kulturowych. Na przykład w rozdziale poświęconym zbieraczowi śmieci o imieniu Sunil bohater dla zabawy wciela się w postać z filmu *Om Szanti Om* graną przez aktorkę Dipikę Padukone, za którą chłopiec przepada, ponieważ „nikt nie potrafi rozbierać się z tych staromodnych fatalaszków tak jak ona!” (ZP 81). W oryginale pojawia się w tym miejscu sformułowanie nieco innej treści: „Only she can pull off those old-style outfits!”. „Pull off” nie oznacza tu zdejmowania części garderoby; chodzi o sens „nikt tak dobrze jak ona nie wygląda w tych staromodnych strojach”. Jest to drobne potknięcie, jednak o tyle znaczące, że nagość w filmach bollywoodzkich nie występuje zupełnie. Zmiana sensu w polskim przekładzie kreuje więc fałszywy wizerunek indyjskiego kina, nadpisując na nie zachodnie konwencje (w których nagość, zwłaszcza kobieca, jest często wykorzystywanym środkiem) – co z kolei pośrednio uderza w poznawcze funkcje literatury reportażowej, której zadaniem jest przekazywanie informacji o świecie.

O pułapkach kolonialnej reprezentacji Hare pisał już w latach 80. w sztuce *Mapa świata*, której akcja rozgrywa się na konferencji UNESCO w Bombaju poświęconej problemowi biedy w krajach Trzeciego Świata. Jedna z postaci, reprezentant potrzebującego międzynarodowej pomocy afrykańskiego państwa, mówi wprost:

Bierzemy pomoc z Zachodu, bo jesteśmy biedni, a oni we wszystkim dają nam odczuć naszą niższość. Każecie nam płacić nie w pieniądzu, ale w kłamstwach [*misrepresentation*; Hare 1983: 40]. Kraje Zachodu rekompensują to sobie w swoich środkach masowego przekazu [*by representing us continually*; Hare 1983: 40] (...). (Hare 1986: 73).

Równie świadoma tych uwarunkowań jest Katherine Boo: przyznaje, że konstruując swoją książkę na podstawie różnego rodzaju materiałów, w tym rozmów z osobami, z którymi kontakt był z wielu względów utrudniony, zdawała sobie sprawę z ryzyka nadinterpretacji (ZP 337). Selekcja materiałów i ustawienie perspektywy w opowieści były kwestią ciągłego dokonywania wyborów, pociągających za sobą określone konsekwencje, i autorka otwarcie o tym pisze:

[Nie jest tak], że uważam brak pierwszoosobowej narracji za niezawodną gwarancję obiektywności. Wydaje mi się, że dziś to już oczywiste, że dziennikarstwo nie jest stuprocentowo wiernym odbiciem rzeczywistości, że reportaż polega na sztuce selekcji i że nie napisałam tej książki z pozycji idealnej archimedejskiej równowagi etycznej. Każda strona tej książki odzwierciedla jakieś moje wybory i bardzo chętnie podejmę dyskusję z czytelnikami, czy doznałam właściwej selekcji (Boo K., Medina K., *Q & A with Katherine Boo*).

Pozostaje jedynie skonstatować, że ani czytelnicy, ani wydawcy, ani krytycy czy recenzenci nie skorzystali z tego zaproszenia. Przytłaczająca większość opinii (niemal wszystkie nad wyraz przychylne) skupiała się na plastyczności wizji i porywającej narracji¹⁰. Krytycy teatralni chwalili „zręczną, zdecydowaną adaptację” Hare’a (Clapp 2014), podkreślali „głęboki humanitaryzm” „rewelacyjnej adaptacji scenicznej” (Taylor 2014), a nawet wyrokowali, że spektakl, będący „triumfem Davida Hare’a” (Clapp 2014)

¹⁰ Znaczącym wyjątkiem jest artykuł autorstwa Marthy Nussbaum, opublikowany w „The Times Literary Supplement”, ale nawet tu problem reprezentacji jest jedynie zasygnalizowany – autorka skupia się raczej na wątpliwościach, czy sukces książki da się przełożyć na konkretne działania społeczne, które mogłyby przynieść realne zmiany (Nussbaum 2012).

jest „lepszy od nieco zbyt surowej prozy Boo” (Cavendish 2014). Żaden z krytyków nie zastanawia się, czy za sukcesem *Behind the Beautiful Forevers* nie stoją udomawiające strategie narracyjne/dramatyczne – a jeśli tak, to co z tego wynika.

W opublikowanej przez „New York Times” recenzji Ananda Giridharadasa pod uderzającym tytułem *Narratives with No Need for Translation* („Opowieści, których nie trzeba przekładać”) pojawia się teza, której warto się uważnie przyjrzeć:

Boo dokonała czegoś dużo ciekawszego i bardziej przełomowego niż napisanie świetnej książki: choć jej opowieść jest produktem zachodniego aparatu narracyjnego, udało jej się wyznaczyć horyzont nowego świata, w którym pisanie o konkretnych miejscach nie jest aktem pisania za kogoś, lecz aktem pisania z kogoś (Giridharadas 2012).

Lektura artykułu Giridharadasa nasuwa co najmniej kilka istotnych pytań. Czy postulowane przezeń pisanie „z kogoś” jest w ogóle możliwe? Czy nie jest tak, że taka praktyka musi zawierać w sobie element „epistemologicznej przemocy”, o której pisała Spivak? I wreszcie, dlaczego „konieczność przekładu” musi być rozpatrywana jako coś negatywnego? Być może warto dla przeciwwagi spojrzeć na to zjawisko od innej strony.

Zawsze piękne to z jednej strony tekst bardzo głęboko zanurzony właśnie w przekładzie, a z drugiej – dobry przyczynek do przekładowej refleksji. Czytając laudacje i recenzje poświęcone książce Boo, można odnieść wrażenie, że nikt nie zauważył nawet tak podstawowego faktu jak ten, że autorka nie zna języka swoich bohaterów. Wszelkie informacje, jakie mogła od nich uzyskać, były od razu zapośredniczone przez tłumaczenie Mrinmai Ranade, Kawity Miszry i Unnati Tripathi (Boo 2012: 251). Jest to więc tekst dosłownie wysnuty z przekładu i przekładany na wiele języków, w tym na polski. Dzięki temu *Zawsze piękne* jak w soczewce skupia w sobie wiele problemów. Z całą pewnością nie jest to tekst *with no need for translation* – przeciwnie, ma on wiele wspólnego z celebrowaniem i ujawnianiem przekładowości.

Analizując problem z punktu widzenia teorii polisystemów Itamara Even-Zohara, warto zadać pytanie chociażby o obecność książki o biedzie w Indiach pióra amerykańskiej pisarki w finale polskiej nagrody reporterskiej lub o kinową transmisję w Polsce spektaklu Rufusa Norrisa, która miała miejsce wiosną 2015 roku w ramach cyklu National Theatre Live. Even-Zohar (2009) zwraca uwagę na wybór tekstów źródłowych przez

kulturę docelową i przypomina, że siły kulturowe działające w ramach tego procesu to nie tylko polityczna nierównowaga krajów rozwiniętych i rozwijających się, ale i układ literatur w światowym polisystemie. Według danych zgromadzonych przez badaczy z University of Rochester w 2013 roku w Stanach Zjednoczonych ukazały się tylko trzy przekłady literackie z języków Indii: jedna powieść tłumaczona z hindi i dwa tomiki poezji (tłumaczone z hindi i tamilskiego) (Translation Database 2013). W Polsce, polisystemie o niewątpliwie słabszej pozycji niż polisystem amerykański, tłumaczy się znacznie więcej niż w Stanach Zjednoczonych. Jak podaje Instytut Książki, w 2014 roku niemal 65% wszystkich wydanych w Polsce przekładów dokonano z języka angielskiego, co odzwierciedla główny kierunek obecnego transferu kulturowego (Rynek książki w Polsce 2015). Jak dowodzi Even-Zohar, „kiedy wymiana między kulturami jest wzmożona, wówczas centralną pozycję będą najprawdopodobniej zajmować teksty pochodzące z najważniejszej literatury źródłowej” (Even-Zohar 2009: 201). Wyjaśniałoby to, dlaczego mimo ewidentnego zainteresowania tematyką współczesnych Indii – oprócz nominowanych do Nagrody Nike *Lalek w ogniu* Pauliny Wilk (Bieguny, 2011) w niedalekim odstępie czasu od polskiej premiery *Zawsze piękne* ukazały się także m.in. *Indie. Miliony zbuntowanych* V.S. Naipaula (Czarne, 2013), *Dziewięć żywotów. Na tropie świętości we współczesnych Indiach* Williama Darlymple’a (Czarne, 2012) czy *Maximum City. Bombaj* Suketu Mehty (Namas, 2011) – publikowane w Polsce reportaże o Indiach to w znaczącej większości przekłady z języka angielskiego, książki autorów patrzących na subkontynent indyjski z perspektywy zachodniej.

Według Jerzego Jarniewicza tłumacze literatury pięknej stają się „twórcami kanonu” (Jarniewicz 2012: 29), torując drogę wybranym tekstom z kultury źródłowej do świadomości czytelników w kulturze docelowej i kształtując ich wyobrażenie na temat kultury źródłowej. Analogicznie, tłumacze literatury faktu stają się szafarzami wiedzy o świecie, mają realny wpływ na jego postrzeganie przez odbiorców tłumaczonych tekstów. Aby ten obraz był pełen, a jego odbiór świadomy, niezbędne jest uwypuklenie przekładowości takich tekstów. Dopiero gdy odbiorcy zdadzą sobie sprawę, że świat *Zawsze piękne* to obraz (niejednokrotnie!) zapośredniczony, a za owym zapośredniczeniem idą określone konsekwencje i przesłanki ideologiczne, mogą potencjalnie rozbudzić w sobie potrzebę lektury tekstów przekładanych wprost z systemów peryferyjnych. To z kolei – w dalszej

perspektywie – może oznaczać wzmocnienie tych systemów i doprowadzić do przewartościowań w obrębie całego polisystemu.

Jednak by to zjawisko mogło zaistnieć, potrzebujemy nie tylko świadomych pisarzy, ale i świadomych recenzentów, wydawców i czytelników, gotowych poddać krytycznej refleksji techniki zastosowane w tekstach i ich implikacje epistemologiczne, otwartych na jawną przekładowość rozumianą nie jako wstydlivy problem, ale jako budowanie szans i mostów. Świadomość tego, czym jest – i czym może być – przekład postkolonialny, jest w takiej dyskusji koniecznie potrzebna. Analiza przykładu, jakim jest recepcja *Behind the Beautiful Forevers*, skłania do refleksji, że do osiągnięcia tego celu jeszcze nam nieco brakuje.

Bibliografia

- Boo K. 2013. *Zawsze piękne. Życie, śmierć i nadzieja w slumsach Bombaju*, przeł. A. Sokołowska-Ostapko, Kraków: Znak.
- 2012. *Behind the Beautiful Forevers: Life, Death and Hope in a Mumbai Undercity*, New York: Random House.
- Boo K., Medina, K. *Q & A with Katherine Boo* [online] <http://www.behindthebeautiful-forevers.com/qa-with-katherine/> [dostęp: 30 marca 2016].
- Cavendish D. 2014. *Behind the Beautiful Forevers Review. A World in Which Life Is Cheap*, „The Telegraph”, 19 listopada, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/11235899/Behind-the-Beautiful-Forevers-National-Theatre-review-A-world-in-which-life-is-cheap.html> [dostęp: 30 marca 2016].
- Clapp S. 2014. *Behind the Beautiful Forevers Review. Important Stories Forcefully Told*, „The Guardian”, 23 listopada, <https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/23/behind-the-beautiful-forevers-review-national-meera-syal-david-hare> [dostęp: 30 marca 2016].
- Even-Zohar I. 2009. *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak, s. 195–204.
- Garis R. 1965. *The Dickens Theatre: A Reassessment of the Novels*, Oxford: Oxford University Press.
- Giles J. 2012. *Behind the Beautiful Forevers*, „Entertainment Weekly”, 10 lutego, <http://www.ew.com/article/2012/02/10/behind-beautiful-forevers-review-katherine-boo> [dostęp: 30 marca 2016].
- Giridharadas, A. 2012. *Narratives with No Need for Translation*, „The New York Times” 6 kwietnia, http://www.nytimes.com/2012/04/07/world/americas/07iht-currents07.html?_r=0 [dostęp: 30 marca 2016].

- Hammond W., Steward D. 2008. *Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theatre*, London: Oberon Books.
- Hanrahan F. 2015. *The Poverty Tour: Life in the Slums of Mumbai and Manila as Seen in Danny Boyle's Slumdog Millionaire and Merlinda Bobis's The Solemn Lantern Maker*, „ATLANTIS Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies” 37(1), s. 101–119.
- Hare D. 1983. *A Map of the World*, London: Faber & Faber.
- 1986. *Mapa świata*, „Dialog” 11, s. 55–99.
- 2014. *Behind the Beautiful Forevers*, London: Faber & Faber.
- Hutcheon L. 2006. *A Theory of Adaptation*, London–New York: Routledge.
- Jakobson R. 2009. *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak, s. 41–50.
- Jarniewicz J. 2012. *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak, s. 23–33.
- Lachman M. 2013. *Teatralizując fakty. Uwagi o (do)słowności teatru verbatim i teatru politycznego*, „Didaskalia” 113, s. 125–132.
- Lefevere A. 2009. *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. A. Sadza, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak, s. 224–246.
- Luckhurst M. 2013. *Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics*, w: N. Holdsworth, M. Luckhurst (red.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford–Malden: Wiley-Blackwell, s. 200–221.
- Mahajan K. 2012. *City of Lost Children*, „The Wall Street Journal”, 4 lutego, <http://blogs.wsj.com/indiaarealtime/2012/02/06/city-of-lost-children/> [dostęp: 30 marca 2016].
- Maslin J. 2012. *All They Hope for Is Survival*, „The New York Times”, 1 stycznia, <http://www.nytimes.com/2012/01/31/books/katherine-boos-first-book-behind-the-beautiful-forevers.html> [dostęp: 30 marca 2016].
- Nussbaum M. 2012. *How to Write about Poverty*, „The Times Literary Supplement”, 10 października, <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/how-to-write-about-poverty/> [dostęp: 20 marca 2016].
- Reinelt J. 2011. *The Promise of Documentary*, w: A. Forsyth, C. Megson (red.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, London: Palgrave Macmillan, s. 6–23.
- Rufus Norris and Meera Syal on *Behind the Beautiful Forevers*, <https://www.youtube.com/watch?v=mYnFefzhQjI> [dostęp: 30 marca 2016].
- Rynek książki w Polsce 2015*, Instytut Książki, http://www.instytutksiazki.pl/upload/Files/polish_book_market_2015_PL_popr.pdf [dostęp: 30 marca 2016].
- Said E.W. 2006. *Orientalizm: Wprowadzenie*, przeł. W. Kalinowski, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak, s. 625–649.
- Sierz A. 2004. *Brytyjski teatr faktu wczoraj i dziś*, „Dialog” 8, s. 60–65.
- Spivak G. C. 2010. *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 24–25, s. 196–239.
- Taylor P. 2014. *Behind the Beautiful Forevers Review: Magnificent*, „The Independent”, 19 listopada, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/>

behind-the-beautiful-forevers-national-theatre-review-magnificent-9870196.html [dostęp: 30 marca 2016].

Translation Database 2013. The University of Rochester, <http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?id=7222> [dostęp: 30 marca 2016].

White H. 2000. *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Kraków: Universitas.